

Prosas y versos de Tirso de Molina



Tirso de Molina

BLANCA OTEIZA (ED.)

COMPLEJIDAD DE MOTIVOS EN *EL CELOSO PRUDENTE*

Ana Suárez Miramón

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

La obra, incluida en los *Cigarrales*, y por tanto editada en 1624¹, resulta muy peculiar por la complejidad de motivos que presenta y por el tratamiento de los mismos. Desde el título llama la atención la dualidad del antagonismo semántico, muy utilizado en la época para títulos didácticos cuyos elementos contradictorios asociados permite la memorización. Aquí se presentan unidas la pasión y la contención en un individuo movido entre los celos, sentimiento apasionado y hasta irracional², y la prudencia, la mayor virtud barroca por la contención y reflexión que requiere. Aunque la fórmula no era nueva y, por ejemplo, Lope en *La discreta enamorada*³ y en la novela segunda a Marcia Leonarda, *La prudente venganza*, ya la había utilizado, lo cierto es que el sintagma recuerda sobre todo a *El curioso impertinente* de Cervantes, novela en la que los celos y la falta de prudencia remiten a este título y por supuesto, se

¹ Aunque los *Cigarrales* se imprimieron en esa fecha, el texto y los documentos datan de 1621 y se sabe que la comedia fue representada en 1624 por la compañía de Pinedo, como apuntó Blanca de los Ríos.

² Puede recordarse el simbólico título calderoniano *Celos aun del aire matan*, concluyente del sentido de los celos.

³ Ambas de 1604. Son muchos los títulos de la época que registran esa antítesis.

encadena con los celos, el tema fundamental del autor del *Quijote*, presente desde su primera novela, *La Galatea*, hasta la última, el *Persiles*.

La narración previa donde se inserta esta comedia resulta fundamental para entender su sentido. La representación está precedida de una de las fiestas que tienen lugar en una finca de recreo toledana, en un auténtico *locus amoenus*⁴ donde unos amigos celebran un día de fiesta. Don Melchor les cuenta la famosísima historia de *Los tres maridos burlados*⁵. Recordamos brevemente el argumento por la relación que tiene con la comedia y con las obras de Cervantes. La novelita trata de la historia de tres maridos: uno, cajero de un rico genovés que solo piensa en el dinero; otro, pintor, que dedica todo su tiempo al trabajo y el tercero, un hombre mucho mayor que su mujer, aquejado siempre de celos. Además de estar poco tiempo con sus mujeres, la tercera se siente mal por los exagerados celos de su marido. Un día en que coinciden las tres en casa del celoso, y su mujer contaba a las amigas sus penalidades y la vigilancia a la que estaba sometida, consiguen trazar una estratagema para dar una lección a sus maridos. La ocasión se presenta cuando las tres parejas celebraban la fiesta de san Blas, «en jueves de compadres», y ven una sortija, que las tres quieren. Para encontrar una solución dejan la joya a un conde del séquito real, quien promete venderla bien y repartir el dinero entre ellas, pero, habiendo escuchado las quejas sobre sus maridos, decide dar además un premio a quien haga la mejor burla. Las tres inventan tales bromas que el caballero se ve obligado a repartir el producto de la joya y el premio a partes iguales. Al primero (cajero) le hacen creer que ha muerto y solo es una sombra, un resucitado del que todos huyen. Cuando termina la ficción le muestran que todo ha sido producto de la locura por estar siempre entre libros de cuentas; al segundo (un pintor muy avaro) le envía su mujer por la noche a buscar una

⁴ En ese «soto ameno y privilegiado del sol, hecho a mano de toda la diversidad de agradables árboles, con asientos de olorosas yerbas, alrededor de una fuente artificial centro de aquella circunferencia hermosa» (*Cigarrales*, p. 456), no podía resultar apropiado la escenificación de una tragedia de celos, por lo que ya ese marco predispone a una lectura distinta.

⁵ Para todos los precedentes de esta obra remitimos al estudio, bibliografía y notas de Ignacio Arellano, 2001.

medicina y cuando vuelve encuentra su casa transformada en una posada donde nadie le conoce y le toman por loco. Tras pasar la noche a la intemperie, al día siguiente encuentra de nuevo su casa en el mismo lugar como si nada hubiese cambiado. No duda que la visión responde a una enajenación por exceso de trabajo y con el susto aprende a valorar lo suyo. El tercer marido, el viejo celoso, es llevado narcotizado a la celda de un monasterio donde le hacen creer que tiene quince años y nunca ha estado casado. Cuando finaliza la burla y vuelve a su hogar pide perdón a su mujer y jura no volver a dudar nunca de ella y dejarla libre para ir con sus amigas.

Las tres historias tienen una evidente función didáctica extensiva a aquellos maridos que por unas razones u otras abandonan o dudan de sus mujeres, y las tres consiguen su efecto gracias a una teatralidad desarrollada en la novela. La comedia que sigue, y que se escenifica en el mismo espacio del jardín donde don Melchor ha contado la novela, va a seguir siendo, como una continuación de la realidad, el centro escénico y dramático donde transcurre la mayor parte de la acción.

La comedia, introducida por la música y una loa seguida de un baile, enlaza directamente con el cuento y, por supuesto, no puede olvidarse el sentido de ese «jueves de compadres» en el que las mujeres se burlaban de los hombres. Asimismo se relaciona con los celos cervantinos, desarrollados en los entremeses *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso* (primero y último de la serie que, a modo de círculo, abre y cierra este tema) y, por supuesto, en las novelas *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*. En los cuatro casos Cervantes trató el tema de los celos por parte de un marido de más edad que su mujer. *El juez de los divorcios* coincide con la novelita previa a la comedia en que también son tres las parejas que tienen desavenencias matrimoniales, en especial en el caso del viejo, pero en Cervantes las tres parejas vuelven a concertarse y todo termina en fiesta. A diferencia del Carrizales del primer entremés, el Cañizares del último, como el celoso de la novela de Tirso, no permite a su mujer ni siquiera hablar con sus amigas por lo que las burlas de mujer y sobrina constituyen una adecuada lección. En *El celoso extremeño*, el también Carrizales, rico y entrado en años, se casa con la jovencísima Isabela y la encierra en su casa sin posibilidad de salir hasta que el joven Loaisa consigue entrar y engañar

al marido, utilizando ungüentos para hacerle dormir, como en el cuento de Tirso. Sin embargo, por el amor del marido, la novela termina de forma muy diferente a la comicidad de los entremeses y a la narración tirsiana. Ella decide no volverse a casar después de comprobar el sincero amor de su esposo.

En la novelita intercalada en tres capítulos de la primera parte del *Quijote*, *El curioso impertinente*, ya no se trata solo de una historia de celos sino de algo aún más disparatado: poner a prueba la honra de una mujer utilizando a un amigo como instrumento. La lección aquí es extremada, como la misma prueba, y termina con la muerte del marido. Esta novela representa la ficción dentro de la realidad de la narración cervantina, al igual que la comedia *El celoso prudente*, la metaficción dentro de la reunión de amigos en los *Cigarrales*. También tiene gran relación este *Curioso* con la comedia, puesto que Sancho, el protagonista celoso de Tirso, vive, como Anselmo, obsesionado por un posible engaño de su mujer. El que los dos se refieran al silencio y a la ocultación de sus sospechas justifica la autoinculpación de Sancho con que termina la obra de Tirso:

El celoso como yo
 calle y averigüe cuerdo
 sospechas, mil veces falsas,
 como las mías salieron;
 y si fueren verdad, cobre
 satisfacción con secreto;
 que la pública da causas
 al vulgo, siempre parlero.
 Don Sancho soy. Si he callado
 a vuestro gusto, por esto
 al buen callar llaman Sancho.
 En mí tenéis el ejemplo.
 (ed. B. de los Ríos, III, p. 1279)

El verso «Al buen callar llaman Sancho» fue transcrito como subtítulo por Blanca de los Ríos, no sin acierto, pues resume perfectamente el sentir de la obra⁶, y que creemos debería recuperar-

⁶ Rosa Tabernero (1990) se muestra asimismo de acuerdo con este subtítulo. Desde luego resulta una prueba más de la evocación del *Quijote* en la obra.

se. Por supuesto, esta intromisión del personaje quijotesco no es el único en la obra. El antagonista del celoso, Sigismundo, remite también a Cervantes pero sobre todo el humor y la ironía en la reflexión sobre temas graves evoca constantemente al creador del *Quijote*.

Como ya señaló Blanca de los Ríos⁷, la obra corresponde al ciclo aragonés del dramaturgo, y el personaje Sancho de Urrea, el celoso de la comedia, resulta un ejemplo de perfecto caballero de la tierra. La estudiosa también vio cómo el apellido del celoso corresponde al autor de una curiosa obra dramático-novelesca, *La penitencia de amor* (1514), de Pedro Manuel de Urrea, escritor conocido por Tirso y en cuya obra Menéndez Pelayo descubrió el origen de la máxima «A secreto agravio secreta venganza», dramatizada magistralmente por Calderón en 1637. Tampoco resultaba nueva en las tablas la escenificación de los celos, pues ya Lope de Vega los había dramatizado en varias obras desde *Los comendadores de Córdoba*⁸, y Tirso ya tenía experiencias en otras previas a esta⁹. La originalidad de *El celoso prudente* no está, por tanto, en el tema de los celos, ya bien conocido por los espectadores¹⁰, sino en su tratamiento singular por las vinculaciones que ofrece con la obra cervantina, con la de Urrea, y sobre todo con el cuento previo de *Cigarrales* en que se inserta la comedia. Se puede anticipar que se trata de una variante especular de la narración, donde también hay tres historias de engaños y celos y, aunque manifiesta silencios, deseos de venganza y tensiones en determinados momentos, todo tiene una finalidad didáctica que aleja la obra de los dramas de honor.

Incluso en un momento de la comedia se afirma «digno es este cuento», y así puede interpretarse, en una transposición de géne-

⁷ *Obras dramáticas completas*, I, 1946, p. 1220.

⁸ *Los comendadores de Córdoba*, *Porfiar hasta morir* y *El castigo sin venganza*. La primera escrita, según Pedraza, entre 1596 y 1598 resulta uno de los dramas más truculentos del autor.

⁹ Entre otras en *La república al revés*, al trazar el personaje del rey de Chipre de comportamiento similar al de Nertorio, de *La penitencia de amor*; en *La santa Juana*. Primera parte, ya aparece citada la máxima y en *Amar por razón de estado*, el duque de Clèves también propone una venganza silenciosa para no hacer público el agravio.

¹⁰ En su *Arte nuevo* Lope ya había declarado «Los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328).

ros, de la misma manera que las burlas de la novelita se expresaban en forma teatral. En los dos casos los engaños son auténticas representaciones o metarrepresentaciones en la comedia. Pero hay aún más elementos singulares en ella que muestran la similitud con la novela aunque en clave teatral¹¹. La dualidad de la novela se manifiesta en *El celoso* por una estructura también dual si tenemos en cuenta el exagerado número de apartes (77) y extensos monólogos (del celoso) que conviven con la acción directa. Una correspondería al ámbito de la interioridad (verdad de unos) y otra al de lo social (engaños de otros). Además, el tema del honor y la honra se reiteran constantemente desde los primeros versos como si el dramaturgo tratara de guiarnos hacia un tema conflictivo, protagonizado además por nobles (incluso con la presencia del rey), sin que en ningún momento exista la más mínima ofensa al honor, del mismo modo que ocurría en el cuento. Todo está en función del didactismo y, al igual que en la novela, el celoso es quien recibe la más dura lección.

El planteamiento también es muy semejante aunque más complejo y con más enredos, propios de acción dramática. La participación de amigos en el cuento se corresponde con la sucesión de personajes en su doble comportamiento, íntimo y social, y todo sirve para que al fin queden aleccionados con sentido del humor, tres hombres representantes de tres estamentos sociales: el rey, el noble y el caballero. Quienes más claman por el honor son realmente los burlados.

El rey de Bohemia, padre de dos hijos, ha concertado el matrimonio del príncipe heredero, Sigismundo, con la princesa Lorena. Sin embargo, este ama a una dama, Lisena, cuya hermana, Diana, que desprecia a los pretendientes, se muestra de acuerdo en ayudarla a conseguir que triunfe su amor y consiga el trono (correspondiente al premio del cuento). Por su parte, el hermano del príncipe, Alberto, está enamorado de la princesa Lorena y ambos están de acuerdo en casarse con quien quieren y no con quienes les ha impuesto su padre. Por si fuera poco el enredo, el padre de las damas, después de equivocarse con su hija Diana, al considerar que ha podido ser deshonrada, confundiendo a su hermana, le impone

¹¹ Ver Florit, 2008.

un matrimonio con un noble mayor, Sancho de Urrea quien, contra lo esperado, sí es del agrado de ella. Diana utilizará su nuevo estado para proteger a la pareja y conseguir la felicidad de su hermana. El múltiple enredo se complica además con dos planos escénicos entre los que se desarrolla la acción: el protagonizado por los criados y por los señores. Mientras estos ponderan la importancia del honor, los criados se burlan de su sentido y de sus leyes dando la vuelta, en tono cómico, a los discursos serios, y lo hacen en el mismo escenario del jardín donde tienen lugar los encuentros prohibidos, los engaños y los altos discursos sobre la honra.

Para que la burla sea completa, el Mercedario establece un complejo juego teatral en el que la apariencia oculta la realidad y los motivos tradicionales de riesgo para la mujer (jardín de noche, puerta abierta, antorcha que dirige el paso a un hombre, el retrato de un joven, un papel escrito) y los fingimientos, cambios de personalidad y semejanza de identidades, no son más que lecciones divertidas entre las dos formas de juzgar el ser y el parecer: la correspondiente al sujeto que actúa y la de quien contempla, ya que en el mismo escenario los protagonistas son actores y espectadores a la vez. Ocurre con los padres, los criados, con Sancho y con un personaje solitario, Enrique, antiguo pretendiente de Lisena, que aparece en la obra solo para admirar el cúmulo de fingimientos, confusiones y engaños con que los criados intentan salvar a sus amos a la vez que es testigo de los extraños comportamientos de todos. Los términos *disimulo*, *engaño*, *fingimiento*, *confusión*, *enredo* y *secreto* se reiteran en la pieza alternando con la *discreción*, el *silencio*, el *riesgo* o *prueba* en un tenso equilibrio donde los celos forman parte del vocabulario y los sentimientos de todos, aunque con mayor fuerza por parte de Sancho, quien desde su boda advierte los celos del príncipe por Diana. Pero esos celos no responden más que a la trampa preparada por la propia joven para desviar la atención sobre la pareja Sigismundo-Lisena. Solo puede verse la pareja si ella finge ser Diana y como dama casada permite al príncipe entrar en su casa donde se reúne con su hermana. Don Sancho, por ser precisamente espectador de esa farsa sin conocer las claves, interpreta todo en términos de tragedia. Lo que considera atentado contra su honor le consume y provoca un deseo de venganza cuya preparación es tan lenta que da tiempo a descubrir

la verdad sin necesitar actuar. Es interesante que un cuento le sirva para reflexionar antes de matar a su esposa.

El complejo juego dramático con multiplicidad de motivos, ambientes, enredos y conflictos, tiene lugar en el espacio nocturno del jardín, con tan solo dos breves momentos de luz, correspondientes a la boda de Diana en la corte y al final, en ese mismo lugar, con la de los dos hermanos con sus elegidas. Solo tras la ceremonia, y de modo apresurado, se conoce la verdad, como si lo visto y teatralizado fuese un mero sueño o pesadilla correspondiente a esa verdad de la comedia: «Amor todo es enredo».

Esta predilección por la noche y el jardín, espacio de riesgo y peligro en el que se mantiene la mayor parte de la obra, es paralela a la nocturnidad y al caos en que los maridos son burlados en la novela con las pruebas a que les someten sus mujeres. También a partir del riesgo y peligro el dramaturgo establece una tácita relación con el recuerdo cervantino coincidente en componer una pieza absolutamente metateatral donde nada es lo que parece. No hay que olvidar el sentido carnavalesco que presidía la narración de *Los tres maridos*, en «jueves de compadres», lo que justifica que los burlados en esta comedia, ampliación del cuento, puedan ser los estamentos sociales más altos: el rey, los nobles (Sancho y Enrique) y el caballero (padre de las hijas).

Ese mismo sentido carnavalesco se proyecta sobre los efectos teatrales. Los motivos consagrados en las tablas para expresar el peligro del honor de una mujer y la honra de su familia (lecturas, papeles escritos, citas nocturnas, disfraces, pinturas de retratos y el propio jardín en la noche), transforman su significado por arte de la teatralidad, y al final son los auténticos testimonios que iluminan la lección de la obra: ni se puede obligar a realizar un matrimonio impuesto por los padres ni las diferencias de edad ni sociales son obstáculos para el amor.

Si el ambiente festivo en que se reúnen los amigos en el quinto cigarral ya invitaba a la diversión, y la narración de *Los tres maridos burlados* añade la nota del humor más característica de Tirso, la comedia no puede interpretarse más que como la imagen especular del cuento aunque amplificada. En los dos casos los celos y las quejas originan la puesta en práctica de nuevos teatros con cuyos engaños consiguen su propósito aleccionador. Todo transcurre,

desde el principio, «entre burlas y veras» y solo al fin «trocando burlas en veras» se descubre el último propósito. Podemos preguntarnos, si es carnavalesca la obra, ¿hasta qué punto es una burla esta solución o hay que interpretarla de veras? Nos decantamos por la doble intencionalidad del dramaturgo al utilizar el teatro como ilusión para el espectador, una ilusión que, como tal, carece de límites precisos.

En la obra nada es lo que parece. Todo funciona, incluso escenográficamente, a través de juegos de luz y oscuridad enfrentados como si se tratara de una metáfora bajo la que ha de entenderse el auténtico sentido de la obra que, por supuesto, nada tiene que ver con los tópicos acumulados en la consideración del honor en la sociedad. Hay que recordar que en la época no había una norma rígida por la que aplicar la venganza, aunque muchos detractores del teatro áureo hayan insistido en lo contrario por haberse utilizado como catarsis dramática y Tirso, que conocía muy bien las leyes, las pone en práctica en diferentes obras y muy especialmente en esta. La realidad, a pesar del caos legislativo, era que el uxoricidio no estaba aceptado en la sociedad y, por supuesto, la sospecha de adulterio no servía de atenuante. El derecho criminal, el canónico, la moral cristiana y el sentimiento social lo condenaban, y además, desde las *Partidas*¹², en el siglo XIII, aunque se permitiese matar al adúltero por venganza se prohibía matar a la adúltera. Como afirmó Regalado¹³ tras estudiar minuciosamente el tema,

en el siglo XVII la puesta en práctica de las leyes sobre el adulterio fue escasa e irregular y solo en algún caso se recurrió, por decisión judicial a invocar leyes arcaicas, como la existente en el Fuero Real, que permitía al marido hacer de los adúlteros lo que quisiere con ellos, matar o perdonar, pero la realidad mostraba que el perdón era la norma general¹⁴.

Por tanto, aunque el tema de celos, honor y la venganza permitía muchas posibilidades dramáticas, Tirso se apartó del posible carácter trágico para centrarse en otra forma de mirar. Por ello, no

¹² Pueden verse los ejemplos que aporta este estudioso.

¹³ Regalado, vol. I, 1995, p. 350.

¹⁴ Regalado recoge casos mencionados por el historiador Domínguez Ortiz que pueden consultarse.

extraña que los críticos que se han acercado a esta obra y a otras del dramaturgo, se refieran a la excepcionalidad de sus dramas¹⁵, al ejemplo de texto que no sigue las reglas del honor¹⁶, a la intención moralizadora del dramaturgo en contra de la crueldad del código¹⁷ y a su supuesta originalidad expresada por su silencio¹⁸.

Sin embargo, creemos que para dar una interpretación más ajustada al texto no debe olvidarse que la intención no es exponer la posible tragedia del honor sino potenciar al máximo, con toda clase de enredos y engaños, la ilusión dramática y hacerlo de manera paralela a la novela, es decir «con donosas burlas» que ante todo sirven para «divertir».

Tirso demuestra conocer todas las posibilidades dramáticas del tema del honor y lo utiliza para otros fines, diferentes a los habituales, pero igualmente teatrales y didácticos. En esta comedia se enseña la diferencia entre sospecha y realidad, se critica el abuso de poder, las intrigas cortesanas (generadoras de la deshonor de las personas) y la imposición de matrimonios con personas no deseadas. Esto último, muy utilizado como enredo de la comedia áurea, lo extiende Tirso a los hombres, hecho no habitual puesto que la obediencia obligaba a la mujer. Por otra parte, en esa libre elección de los hijos, resuenan nuevamente los ecos cervantinos, en este caso de la historia de Leandra («era bien dejar a la voluntad de su querida hija el escoger a su gusto, cosa digna de imitar de todos los padres que a sus hijos quieren poner en estado», *Quijote*, I, LI).

El complicado entramado sobre el que sustentan honor y celos permite exhibir un completo dinamismo en la escena, potenciado por constantes oposiciones de engaños, ocultamientos, silencios, secretismos, pruebas y evidencias, simultáneas a los contrastes breves de luz (verdad) y prolongados de oscuridad (mentira) y a los planos opuestos de criados y galanes. Todo en la obra manifiesta visos de tragedia¹⁹, pero las pruebas auténticas no existen. El espectador del teatro no tiene dudas de la verdad. La duda solo afecta a los personajes en el escenario y todos ellos triunfan por

¹⁵ Beysterveldt, 1966, p. 137. Ver Béziat, 1998 y 2004, capítulos 3, 5 y 6.

¹⁶ Toro, 1988, p. 94.

¹⁷ Florit, 1986.

¹⁸ Tabernero, 1990, p. 991.

¹⁹ Ver Béziat, 1998.

la discreción con que actúan. Una discreción forzada en el caso de Sancho y otra voluntaria en los demás. La teatralidad desproporcionada de las burlas del cuento se hace viva en la comedia y Tirso utiliza su humor para criticar hábilmente a la sociedad, a las mal entendidas leyes del honor y a las propias convenciones de la comedia. Con todo ello juega para enseñar la prudencia, el error de muchos tópicos y, sobre todo, que lo fundamental es la libertad del individuo. Al igual que en las obras cervantinas y en el cuento de *Cigarrales* el marido celoso recibe la lección más profunda, admitida por él, «en mí tenéis el ejemplo». El silencio a que se ha sometido para no hacer pública su difícil venganza tiene a su vez dos fines: expresar dramáticamente el sufrimiento interior y la contención obligada por la dificultad de aplicar una venganza cuando el oponente era hijo de rey. La reflexión final sobre el callar, relacionada con la lección de don Quijote a Sancho, coincide con el silencio del teatro calderoniano, generador de grandes tensiones emocionales, como ocurre en este caso. En la obra, donde todos actúan de forma dual, el silencio protagoniza una parte fundamental como si fuese el vértice conclusivo de la tragedia interior que Sancho había ido formulando en sus constantes discursos en apartes y monólogos²⁰. Precisamente este personaje es quien menos diálogos mantiene porque su relación con los demás no es de juego mentira-verdad sino de sufrimiento por no hablar y dejar todo su padecimiento dentro de sí. Su drama comienza desde el mismo día de su boda y aparición en escena, y su tensión crece hasta la enajenación final. Muestra un proceso anímico en el que su miedo a perder a su mujer y su honra le van enloqueciendo. Primero sospecha porque no entiende lo que ve; después encuentra indicios suficientes que confirman sus sospechas y disparan su imaginación; más tarde el temor crece con los «tres enemigos de la honra» que participan en el complejo enredo, hasta confirmar su desengaño. La prueba la encuentra al oír que Sigismundo y la que cree Diana conciertan su boda. En un extenso monólogo manifiesta su agonía, sin que las pruebas ciertas se hagan visibles, por lo que se queja de las leyes del mundo por permitir que en la mujer se fundamente la honra y maldice la fragilidad del honor (para perderlo basta un soplo y

²⁰ Ver Béziat, 2004, pp. 361-379.

para alcanzarlo toda una vida). La noche, de nuevo engañadora, permite que en unas horas se concentre toda la angustia del marido celoso. Tras considerar que el prudente hace y calla y «el silencio sabe obrar» busca la ocasión para matar a su esposa y así mantener su reputación, nombre y fama. En el momento más dramático de su dolor, los criados le distraen en una nueva escena burlesca de celos en el jardín de noche, y le devuelven a la realidad, tal como habían hecho cuando el padre de las jóvenes en la primera jornada se deshiciese en elogios al honor.

Al final de la segunda jornada, Sancho, simbólicamente, se encierra en su casa, decidido a realizar «la secreta venganza». En la tercera jornada, como espejo de la primera, se produce un nuevo encuentro de las hermanas en el jardín pero ya para ultimar el definitivo enredo. Esta última traza representa la culminación de los engaños anteriores. Evidencia la complicidad entre los hermanos y la prueba definitiva del afecto de Diana por su hermana, que ha permanecido en silencio ante las sospechas de su marido. Sancho simula cariño por su víctima, se siente melancólico, estado propio de los amantes y de quienes leen demasiado, en este caso historias donde encontrar un castigo apropiado²¹ y reitera la fragilidad de la fama. Como el causante de la deshonra es príncipe, la defensa del honor impone mayor silencio y prudencia y su decisión se dilata. En esa espera tiene tiempo de escuchar un cuentecillo revelador que ha conocido su criado donde se muestra que una vez perdida la honra, aunque sea por error, tratar de recuperarla es imposible. A su vez, él, cuando se da cuenta de que Diana ha escuchado sus sueños en voz alta en los que declaraba su intención de acabar con ella, la tranquiliza afirmando que solo es una historia de libros. Es decir, la ficción dilata su actuación y solo cuando conoce la verdad de lo ocurrido agradece a su silencio el no haber actuado antes. Así la prudencia y el silencio, ejes de la obra, convierten la comedia en una reflexión sobre el tema, por una parte, y en cuento didáctico, por otra, que emula al de *Los tres maridos burlados*, sin prescindir de las notas dramáticas. La defensa del amor y el premio de la corona se han conseguido por la suma de enredos, cada vez más disparatados hasta convertir la obra, con visos de tragedia,

²¹ Sancho va planeando su justicia sin olvidarse de escenificar manifestaciones de cariño a su mujer, como después haría Lope de Almeida en la obra calderoniana *A secreto agravio secreta venganza*.

en un cuento didáctico tal como había inventado Cervantes con los celos y el propio Tirso había relatado por boca de don Melchor.

El dramaturgo, entre burlas y veras, como había hecho antes Cervantes, muestra la agonía de quien padece los celos, se queja de las leyes del honor y de los ejemplos en que se enseñaba la máxima de «a secreto agravio secreta venganza».

Además de abordar los problemas de la honra, tema tratado por teólogos, moralistas y filósofos, enseña que hay distintos modos de dramatizarlo, desde la conciencia y desde la experiencia social. En el ejemplo de Sancho se recogen esos dos sentidos desde una única visión pero los demás personajes muestran que los graves problemas pueden resolverse simplemente con el juego teatral. La lección de la obra, y su singularidad, consiste en haber utilizado los celos como tema dramático y teatral para ofrecer una enseñanza, al modo de las piezas cervantinas y de la propia narración de Tirso, sobre la libertad. Sin embargo, ni los padres sufren ni los hijos son víctimas. Solo Sancho, maduro y celoso, y ajeno a la vida social (por su trayectoria única de caballero), sufre las consecuencias de algo que en la obra es tratado como antiguo, pues ya se estaba abriendo paso en la sociedad un nuevo pensamiento, el probabilismo, que requería de la máxima prudencia para juzgar los hechos. Cuando años después Calderón trate el mismo tema en *A secreto agravio, secreta venganza*, ya el tema necesitará de otras proyecciones, como es la exteriorización de un drama interior en el que un individuo se siente víctima y verdugo al mismo tiempo en una nueva y más agónica elaboración del tema. Sin embargo, en esta comedia Tirso nos propone algo más leve en apariencia, sin olvidar la seriedad de fondo, y lo hace rompiendo moldes y arriesgándose a presentar una visión carnavalesca de las normas, convenciones y tópicos literarios para extraer la verdadera esencia del individuo, su deseo de libertad. No hay que olvidar que, al igual que en el cuento de los tres maridos, las dos jóvenes mueven todos los hilos para conseguir el amor y el premio del trono.

Se puede afirmar que *El celoso prudente* representa el puente entre la lección humana cervantina sobre el honor y la libertad de elección de los hijos, y la dramatización teatral, capaz de expresar en tono de humor lo que ocultan las mentes y frenan las imposiciones sociales. La obra no puede aislarse de *Los tres maridos*

burlados pues, como si se tratara de una prolongación del cuento, proyecta en clave de comedia, aunque alternando burla y la tragedia, una visión especular y viva de la enseñanza anterior. Al mismo tiempo adelanta posturas muy avanzadas, aunque sea en esa ilusión del doble juego de burlas y veras, y lo hace defendiendo el teatro tal como se advierte en los *Cigarrales*,

pueden aprender los celosos a no dejarse llevar de las apariencias; los príncipes, a cumplir palabras; los criados a ser leales; y todos los presentes a estimar el entretenimiento de la comedia, que en estos tiempos, expurgada de las imperfecciones que en los años pasados se consentían a los teatros de España, y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando y enseña dando gusto. (p. 498)

Tirso da una gran lección de teatro, diversión y enseñanza con este *celoso prudente*.

BIBLIOGRAFÍA

- Béziat, Florence, «El distanciamiento de lo trágico en *El celoso prudente*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 25-31.
- Béziat, Florence, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2004.
- Beysterveldt, Antoine Adrianus van, *Repercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «Comedia nueva» espagnole*, Leiden, E. J. Brill, 1966.
- Florit, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986.
- Florit, Francisco, «Novela y teatro: el caso de *Los tres maridos burlados* de Tirso de Molina», en *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*, ed. Blanca Oteiza, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008, pp. 37-52.
- Ríos, Blanca de los (ed.), Tirso de Molina, *El celoso prudente*, en *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 1219-1279.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*», *Hipogrifo*, 1.1, 2013, pp. 121-131, doi: <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.01.09>>.
- Tabernero, Rosa, «La supuesta originalidad de Tirso de Molina en el tratamiento del tema del honor: *El celoso prudente*», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Actas del II Congreso Internacional de

- Hispanistas del Siglo de Oro), ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad, 1993, vol. II, pp. 987-991.
- Tirso de Molina, *El celoso prudente*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp.1219-1279.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, ed. Ignacio Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001.
- Toro, Alfonso de, *Texto, mensaje y recipiente. Análisis semiótico estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española e hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Tübingen, Narr, 1988.



Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



GRISO
Grupo de Investigación
Siglo de Oro